

Farinelli y Scarlatti.
Las dos caras de Jano en la corte borbónica
(1737-1757)

Jaime Tortella

PREÁMBULO

Aunque la fecha exacta de la llegada definitiva de Domenico Scarlatti a los Reinos Hispánicos no está nítidamente establecida, sí podemos acotar con cierta precisión el periodo que comprende su estancia en España: desde 1729, año de los dobles desposorios de Badajoz de los infantes de Portugal y España, hasta su muerte en 1757. Por su parte, Farinelli llegó a San Ildefonso en 1737 y permaneció en Madrid hasta 1759, fecha de la muerte de Fernando VI y de la subsiguiente “invitación a marcharse” que Carlos III le espetó a Farinelli, en tono más que grosero. Así, el tiempo en que ambos coincidieron en nuestro país se extiende a lo largo de 20 años, periodo que constituye el núcleo central del presente análisis¹.

No obstante, a los efectos de la influencia italiana en España, los guarismos concretos que limitan ese intervalo no deben tomarse más que como mera referencia indicativa, sin rigidez, contrariamente a lo que ocurre con una fecha precisa y del todo trascendente, que es la de la muerte de Felipe V, el 9 de julio de 1746. Ese es un día que bien puede calificarse de punto de inflexión en diversos terrenos, como el de la cultura, en general, y el de la música, en particular.

Consciente de que no pocos colegas piensan lo contrario, cada vez me convenzo más de que Felipe V y gran parte de su entorno mostraron una significativa

¹ Scarlatti nació en Nápoles el 26 de octubre de 1685 y murió en Madrid el 23 de julio de 1757. Carlo Broschi Farinelli nació en Andria, en el reino de Nápoles, el 24 de enero de 1705, y murió en Bolonia, el 16 de septiembre de 1782.



FIG. 1.
Busto de Felipe V
(Palacio de San Ildefonso)

indiferencia hacia la cultura y también hacia la música, sin llegar a los extremos de su hijo Carlos (III), pero sí a gran distancia del segundón que reinaría como Fernando VI, y asimismo, aunque en menor medida, del último Borbón del siglo, Carlos IV. Las diferencias respecto a otro miembro de la familia, el infante don Luis, el menor hijo varón de Felipe V y de Isabel de Farnesio, son abismales.

Los argumentos historiográficos que se esgrimen para sostener las supuestas aficiones filarmónicas de Felipe V resultan, a mi entender, cada vez más débiles, ya que se circunscriben a su educación, cuando niño y adolescente, y a las plantillas de su Capilla (o sus Capillas, contando la de Luis I que acabó absorbiendo). Son argumentos que no permiten, en absoluto inferir esa supuesta afición. ¿O es que Carlos III no recibió la adecuada educación musical, que era estándar en Palacio, y no mantuvo una notable población de músicos en su Real Capilla? ¿Podemos afirmar, a partir de esos dos datos que Carlos III fuera un melómano?

Otro de los argumentos que menudean a la hora apologética del gusto musical de Felipe V es el de las obras de teatro musical que para él se montaban, como si se quisiera obviar que al depresivo monarca apreciaba mucho más el teatro que la música y que gran parte de esas *obritas*, que sus familiares directos preparaban, tenían por objeto básico, no alimentar una afición regia, sino *distraerle* para que no se obsesionara con sus manías depresivas y auto-destructivas.

Asimismo, se tiende a obviar que el Anjou, convertido en rey, había descubierto, al llegar a España, que le divertían mucho más las corridas de toros que los conciertos y que, en todo caso, sus inclinaciones predilectas estaban muy alejadas del dulce arte de los sonidos, pues eran, sobre todo, la caza, la mesa y el sexo. Algunos testimonios coetáneos nos informan del rango que ocupaba la música en las preferencias del rey: “*Le roi d’Espagne n’a pas paru jusqu’à présent se soucier de la musique (...)*”².

Por su parte, el duque de Beauvillier, que había conocido profundamente al duque de Anjou, futuro Felipe V, había llegado a afirmar que éste no podía sufrir la música.

Un estudio comparativo, bajo cualquier prisma, entre Felipe V y Fernando VI, nos muestra una llamativa desproporción entre los gustos musicales de uno y de otro, dejando en la cuneta valoraciones abstractas que, lamentablemente, caen más del lado de lo que los anglosajones llaman “*wishful thinking*” que del lado del análisis riguroso³. Simplificando y en pocas palabras, lo que caracteriza a Felipe V, en cuanto a la música, es la indiferencia, mientras que para Fernando VI constituyó uno de los principales focos de atención y disfrute.

Así, del periodo que hemos acotado para analizar la influencia italiana, o el “poder” italiano, en los gustos musicales de la corte, el que va desde 1737 hasta 1757, muestra un corte brusco con el cambio de reinado, casi en el punto medio, en 1746, fecha de la muerte de Felipe V.

Son por tanto dos “caras” las que se nos presentan, dos caras que nos permiten invocar al dios Jano de los romanos, cuya dualidad contraria le hacía aparecer como principio y fin, o como los lados de una puerta, e incluso, como las dos caras de la moneda.

Jano miraba con una cara bañada en luz, hacia la salida y con la otra, sombría, hacia la entrada, es decir, uno de sus rostros miraba al mundo abierto, exterior o *público*, y el otro hacia el mundo cerrado, interior o *privado*, y tal va a ser el caso que vamos a analizar al centrarnos en estas dos inmensas figuras musicales del XVIII español provenientes de la península itálica: Scarlatti y Farinelli.

² Duque DE LUYNES: *Mémoires sur la cour de Louis XV*, I, pp. 364-365, citado en P. BARBIER: *Farinelli. Le castrat del Lumières*, Bernard Grasset, Paris 1994, p. 114. El duque afirma que su comentario se basa en los informes recibidos del marqués de la Mina.

³ Véase J. TORTELLA: “Psico-patología de la vida cortesana. Felipe V frente a la música”, en E. SERRANO (ed.): *Felipe V y su tiempo*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza 2004, pp. 709-732.



FIG. 2.
El dios Jano (Foro Romano)

Las dos caras de Jano se adaptan perfectamente a las experiencias hispanas del clavicembalista y del *castrato*, tomados individualmente (En el primer caso, hablaríamos de experiencia ibérica, ya que existe un marcado contraste entre las etapas portuguesa y española.) Pero, como veremos, la dualidad también resulta aplicable a los dos músicos, tomados en conjunto, creando de este modo un mosaico jánico que es el objetivo básico de esta presentación.

SCARLATTI, UN JANO LUSO-HISPANO

Aunque las trazas documentales referentes a Scarlatti son más escasas de lo que su talla podría hacernos esperar, sí sabemos que había sido llamado a la corte portuguesa del João V (1689-1706-1750)⁴ con el fin de convertirse en el vértice de las actividades musicales del reino, siendo así que el monarca concedía



FIG. 3.
João V, estampa de grabado de Bernard Picart, 1725

⁴ La fecha intermedia, en cursiva, es la de inicio del reinado.

una extraordinaria importancia a este arte, del que pretendía que fuera un escaparate del esplendor de la monarquía que encabezaba.

Una semana exacta antes de la llegada del músico napolitano, el nuncio apostólico del Vaticano en Lisboa escribe: “(...) *Attendendo S. Mtà con impazienza l'arrivo del S.^r Scarlatti, che deve essere il Capo, e direttore di tutta la sua musica della Patriarcale* (...)”⁵.

Tal como estaba previsto, a su llegada a Lisboa, el 28 de noviembre de 1719, Scarlatti fue de inmediato nombrado compositor del rey, maestro de capilla de la catedral y preceptor de clave del infante don Antonio, hermano del João V, debiendo atender a las altas responsabilidades de los eventos musicales en una corte que, como acabamos de exponer, aspiraba a ser ejemplo de grandeza, lucimiento y magnificencia⁶. A los pocos meses de estancia, concretamente, el 5 de diciembre de 1719, el nuncio destacaba el trato dispensado al napolitano, quien ha recibido:

(...) *l'honore di far sentire la sua Virtù alle MM^{te} Loro, ricevendone uno singolarissimo dalla Mtà della Regina, che vuole accompagnarlo col Gravicembalo mentre egli cantava*⁷,

faceta esta de cantante que no por poco destacada fue menos importante (Vere-mos cómo, también durante el periodo español, se solicitará a Scarlatti que haga uso de sus virtudes y experiencia vocales).

⁵ De la colección de cartas e informes del Monseñor Vicente Bicchi, nuncio en Lisboa entre 1710 y 1728: ASV, Secretara di Stato, Portugallo, citado en G. DODERER: “A Música da Sociedade Joanina nos relatórios da Nunciatura Apostólica em Lisboa (1706-1750)”, *Revista Portuguesa de Musicologia* III (Lisboa 1993), pp. 69-146. El término “*della Patriarcale*” hace referencia a la concesión papal al rey portugués, en 1716, de un Patriarcado como compensación por ciertas ayudas que éste había concedido al Vaticano para emprender acciones ligadas a las Cruzadas. Dicho Patriarcado convertía a João V en virtual rey-sacerdote y venía a colmar parte de sus aspiraciones de dotar a su corte de un alto prestigio en el concierto europeo.

⁶ Grandeza, lucimiento y magnificencia que eran posibles gracias a las cuantiosas remesas de oro que provenían de la zona brasileña de Rio das Velhas (hoy estado de Minas Gerais), así como de las rentas del tabaco.

⁷ De la colección de cartas e informes del nuncio en Lisboa: ASV, Secretara di Stato, Portugallo, citado en G. DODERER y C. ROSADO FERNANDES: “Aspectos novos em torno da estadia de Domenico Scarlatti na corte de D. João V (1719-1727)”, *Revista Portuguesa de Musicologia* I (Lisboa 1991), p. 149.



FIG. 4:
La ciudad de Lisboa antes del terremoto de 1755,
grabado de época

Al igual que la correspondencia con el Vaticano del nuncio apostólico en Lisboa, la *Gaceta de Lisboa* recoge un sin fin de actos en los que, o bien interviene Scarlatti personalmente, o bien se interpretan sus obras, entre las que abundan las *Serenatas* y las *Cantatas*, aplicándole frecuentemente al músico el adjetivo “*singularissimo*” o en forma abreviada, “*singular.^{mo}*”, lo que viene a ratificar la idea del papel relevante que habría de desempeñar en la corte de João V, entre 1719 y 1729⁸.

En los años que median entre su arribada a la capital lusitana (1719) y su marcha hacia los reinos hispánicos (no se conoce exactamente la fecha, pero podría ser a finales de 1729 o principios de 1730), Scarlatti se ausentó en diversas ocasiones de Portugal. En algunos casos, ha quedado perfectamente documentado, tal como se reseña en la *Gaceta de Lisboa* del 26 de enero de 1727:

El domingo tras la comida partió de aquí de vuelta a Roma el Sr. Domenico Scarlatti, maestro de capilla de Su Majestad el Rey, para restablecer su salud con el beneficio de aquel aire, ya que no ha hallado en este modo de reponerse de sus indisposiciones, habiéndole suministrado Su Majestad por la estima que tiene de dicho señor mismo mil escudos para el viaje⁹.

También está documentada la ceremonia nupcial del músico con Caterina Gentili, el 15 de mayo de 1728, en Roma, de modo que la ausencia de Lisboa debió de ser relativamente prolongada. En otras ocasiones, se pueden intuir que Scarlatti no está presente en algunos actos relevantes, lo que puede explicarse por nuevas ausencias o, quizá, por indisposiciones u otros motivos¹⁰.

⁸ Véase G. DODERER: “A Música da Sociedade Joanina...”, *op. cit.*

⁹ G. DODERER: “La corte de Lisboa, punto de cruce”, *Scherzo* 12/116 (Madrid, Julio-Agosto 1997), pp. 104-109.

¹⁰ Según establece J. P. D’ALVARENGA en “Domenico Scarlatti in the 1720s: Portugal, Travelling and the Italianization of the Portuguese Musical Scene”, en M. SALA & W. DEAN

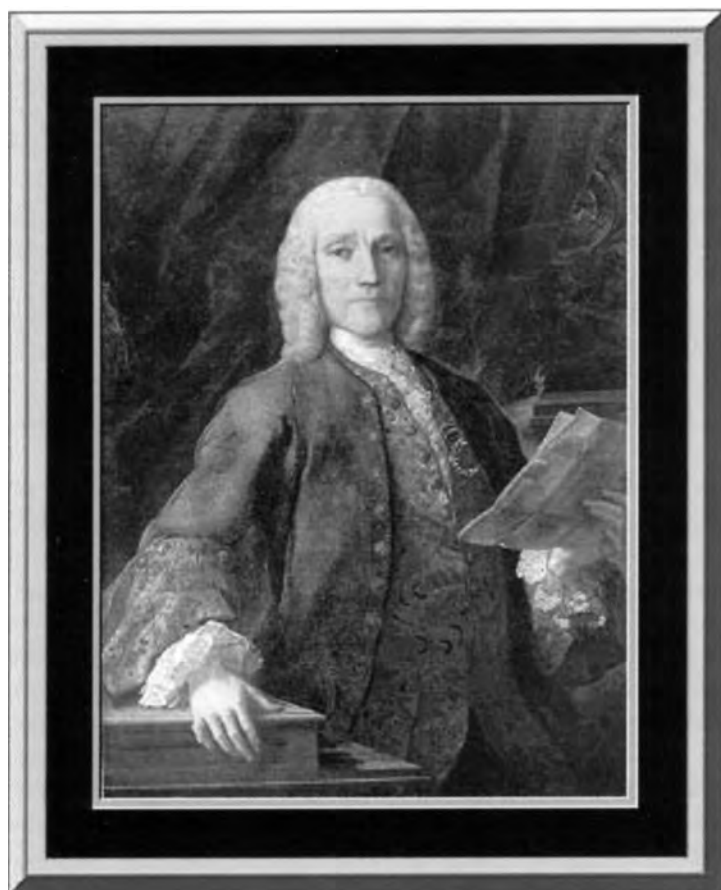


FIG. 5: Domenico Scarlatti, por Antonio de Velasco
(Instituição José Relvas, Alpiarça, Portugal)

SUTCLIFFE (eds.): *Domenico Scarlatti Adventures. Essays to Commemorate the 250th Anniversary of his Death*, Ut Orpheus Edizioni, Bologna 2008, p. 38, el músico habría estado presente en Portugal durante los siguientes intervalos: del 29 de noviembre de 1719 hasta una fecha indeterminada de 1723; de septiembre (o diciembre) de 1725 hasta febrero de 1727; y durante un breve periodo del otoño (y quizá invierno) de 1729 (quizá entrado 1730), lo que totalizaría entre cuatro y medio y cinco años. Hacia el mes de mayo de 1724 y durante el mes de agosto de 1725, Scarlatti habría estado dos veces brevemente en París, la segunda procedente de Roma, mientras que la ausencia de los años 27 y 28 se debió a una larga estancia en Italia, especialmente en Roma, donde contrajo matrimonio con Caterina Gentile el 15 de mayo de 1728.



FIG. 6. Bárbara de Braganza, por Jean Ranc
(Museo del Prado, Madrid)

En cualquier caso, durante sus estancias en Portugal, el músico muestra una faceta de su actividad que podríamos calificar de *factótum musical* del rey. Es la cara del Jano scarlattiano que mira hacia lo *público*, el lado de la puerta del Jano scarlattiano que representa el paso hacia el exterior, hacia los espacios abiertos.

Por mucho que su cometido como preceptor musical del infante don Antonio, hermano del rey João V, y más tarde de la infanta Bárbara, futura esposa de Fernando de Borbón, que reinaría como Fernando VI (1713-1746-1759), pueda considerarse como una actividad *privada*, lo que principalmente se espera en Lisboa del músico napolitano es la organización, montaje y ejecución de los grandes actos festivo-musicales y ceremoniales de la corte lisboeta, en su faceta más *pública*.

FIG. 7.
Fernando VI, por Van Loo,
detalle de “*La familia de Felipe V*”
(Museo del Prado, Madrid)



No obstante, a finales del año 1729 o quizá a principios de 1730, Scarlatti va a traspasar la puerta de Jano en dirección contraria, hacia dentro, hacia los espacios cerrados, hacia lo *privado*.

En enero del 29, se celebró la ceremonia de entrega de los infantes portugueses y españoles en la frontera luso-hispana próxima a Badajoz, pasando la princesa Bárbara a formar parte de la corte de Felipe V, que se trasladaría a Sevilla, durante los casi cinco años siguientes.

Un diario de Lisboa, fechado el 27 de diciembre de 1729, nos ofrece un testimonio de difícil (aunque no imposible) encaje historiográfico, según el cual Scarlatti llegó en esos días a Lisboa, con su “*fermosa molher*” y dos hijos¹¹, lo cual indicaría que el músico o bien no siguió de inmediato a su discípula tras las ceremonias nupciales de Badajoz, si bien lo haría más adelante, en fecha aún indeterminada, obedeciendo a la voluntad del rey portugués, o bien regresó a la

¹¹ Noticia recogida, entre otros, en G. DODERER y C. ROSADO FERNANDES: “Aspectos novos em torno da estadia de Domenico Scarlatti...”, *op. cit.*, p. 152. No obstante, el profesor D’Alvarenga afirma que la fecha está equivocada y que se trata, no del 27 de diciembre, sino del 27 de septiembre (véase nota anterior).

capital portuguesa unos meses después de las ceremonias. No obstante, la cuestión de los dos hijos quedaría en el aire y habría que encontrar un nexo entre esos dos hijos del maestro y el siempre supuesto primogénito, Juan Antonio, de quien sabemos que nació ese mismo año en Sevilla.

Una posible explicación a la presencia de esos dos hijos del maestro, a finales de 1729, en Lisboa, nos la adelanta el profesor Roberto Pagano mediante la hipótesis plausible de que fueran dos gemelos de los cuales uno moriría temprano, mientras que el otro, Juan Antonio, sería el que siempre ha figurado como primogénito único ¹².

Fuera como fuere, el caso es que, en fecha indeterminada pero no muy alejada de 1730, Scarlatti pasa a Sevilla para formar parte de la corte de los príncipes de Asturias, Fernando y Bárbara, siguiendo las órdenes (o sea, el “*Real Comando*”) del rey de Portugal. En efecto, en la dedicatoria al rey portugués João V de los *Essercizi* (1738) aparece, en forma de interrogación, la siguiente frase:

Ma quel espressione di Riconoscenza troverò io per l'Onore immortale compartitomi dal vostro Real Comando di seguire questa incomparabile Principessa?

lo que indicaría el compromiso contraído por Scarlatti de atender al mencionado “*Real Comando*” de “*seguire*” a Bárbara tras su paso a España. No se deduce, sin embargo, que la “*siguiera*” desde el primer momento, sino que lo más plausible es pensar que el músico se incorporara al séquito, ya en Sevilla, meses más tarde.

Pero, independientemente de la fecha exacta del traslado, lo cierto es que, a partir del momento en que Scarlatti cruza definitivamente la frontera para residir en España, traspasa la puerta de Jano hacia lo interno, hacia lo *privado*, y así permanecerá el resto de su vida.

Sería temerario atribuir ese paso hacia zonas de mayor *recogimiento* a una decisión propia. Lo más razonable es que fueran las circunstancias las que empujaran

¹² En la correspondencia privada que mantengo con el profesor Roberto PAGANO desde el verano del 2008, ha tenido la amabilidad de enviarme algunos de los capítulos que prepara para una nueva edición revisada de su libro *Scarlatti Alessandro e Domenico: due vite in una*, adelantando esa hipótesis de que se trataría de dos hijos gemelos. La hipótesis del profesor presenta dos posibles ramificaciones: una, la ya mencionada según la cual uno de los gemelos habría muerto y el otro sería Juan Antonio; y la otra, que ambos gemelos murieran y sólo después naciera Juan Antonio, aunque ello exigiría que los gemelos hubieran sido concebidos antes de la celebración del matrimonio. Queda abierta la cuestión.

al músico al ámbito hacia donde mira la cara más sombría o más íntima del dios romano. Esas circunstancias no serían otras que el hecho de servir ahora, no a un rey como el portugués João V, o a su hermano e hija, sino a la pareja de infantes herederos de los reinos hispánicos, pareja que se vería permanentemente sometida a todo género de humillaciones, menosprecios y marginaciones por parte de la todopoderosa Isabel de Farnesio, reina y casi regente.

De forma muy resumida, por hartó conocido, recordemos que el ambiente en el que vivieron en Sevilla los príncipes de Asturias fue agobiante y opresivo, cuando no degradante. El rey, Felipe V, sufría constantes y prolongados ataques de *melancolía*, o sea, fuertes depresiones mezcladas con episodios de aguda manía persecutoria, y deseos irrefrenables de abandonarse y abandonar sus deberes regios. Ello le inducía a querer abdicar de nuevo, como hiciera en 1724, para poder recluirse en su palacio de La Granja de San Ildefonso.

Farnesio, por su parte, no deseaba pasar de nuevo por la amarga experiencia de perder el poder en favor de alguno de los hijos del primer matrimonio de Felipe. Su deseo habría sido que su esposo sobreviviera a Fernando para que, así, el trono pasara directamente a su propio primogénito (que acabaría reinando como Carlos III, a partir de 1759, tras la muerte de Fernando VI). Por tanto, estaba dispuesta a evitar, de cualquier modo, que su marido abdicara y, al mismo tiempo, trataba de desacreditar a los príncipes de Asturias, sobre quienes volcaba todos los rencores acumulados durante el breve reinado de Luis I, y a quienes procuraba humillar hasta límites impensables, incluso indisponiéndoles con sus propios hijos, que eran hermanos de padre de Fernando.

En este marco hay que inscribir el inusitado *Quinquenio Sevillano*, una estancia insólitamente larga fuera de la sede central del reino, con la que la reina pretendía sustraer a su marido de la monotonía de la vida cortesana madrileña y de los reales sitios. Pero, si ya produce asombro lo prolongado del también llamado *Lustro Sevillano*, más sorprendente puede parecer la elección de esa ciudad, caída en profunda decadencia desde el traslado a Cádiz de la Casa de Contratación (1717).

En efecto, Sevilla se mostró incapaz de alojar adecuadamente al séquito real y a las tropas de acompañamiento, carecía de recursos económicos para acoger debidamente a los monarcas, y su clima que, en invierno podría considerarse benigno, resultaba (y sigue resultando hoy) casi insoportable en verano. Obviamente, existían en la Península otras ciudades mucho más adecuadas que Sevilla, tanto desde el punto de vista social y económico, como desde la perspectiva climática.

¿Cuál o cuáles podrían ser la razones que movieron a Farnesio y a sus consejeros a elegir Sevilla?

El año 2001 adelanté una hipótesis según la cual, la insólita elección de Sevilla se debió a la existencia en ella de una entidad científica, la Regia Sociedad de Medicina y otras Ciencias, una de cuyas especialidades era la musicoterapia aplicada a los trastornos mentales y, en concreto, a lo que hoy llamamos depresiones ¹³.

En el fuero interno de la reina anidaba la esperanza, vana o fundada, pero plausible según las concepciones médicas de la época, de recuperar al monarca de sus *melancolías* mediante la musicoterapia y evitar así que deseara volver a abdicar. Para tales propósitos, ningún papel tenía asignado el clavicembalista y maestro de los príncipes, Domenico Scarlatti, quien, junto a sus altezas, fue también marginado y recluido en los rincones oscuros del desdén.

Si bien sus protectores y discípulos, Fernando y Bárbara, le remuneraron siempre con magnificencia ¹⁴, Scarlatti experimentó, desde su llegada a Sevilla, hasta la muerte de Felipe V, los efectos de la marginación regia, viéndose preterido y relegado a una vida sombríamente *privada*.

Las abundantes relaciones enviadas a sus cortes por diversos embajadores, y los testimonios de cronistas y observadores, nos han dejado pruebas, directas o indirectas, de la tensión entre la reina y el heredero, con las consiguientes humillaciones para éste, ilustrándonos del ambiente opresivo en el que debió vivir Scarlatti, que siempre se mantuvo fiel a Fernando y a Bárbara ¹⁵.

¹³ Véase J. TORTELLA: "Psico-patología de la vida cortesana...", *op. cit.*, pp. 709-732. Si bien varios historiadores han incorporado ya a sus análisis esta hipótesis, en términos positivos, algún otro la ha calificado de "atractiva" pero "poco convincente" ("*attrayante*" pero "*peu convaincante*"), como es el caso de N. MORALES: *L'artiste de cour dans l'Espagne du XVIIIe siècle*, Casa de Velázquez, Madrid 2007, p. 221. Esperamos, por tanto, con impaciencia, que Morales sea capaz de ofrecer una hipótesis alternativa que resulte, si no *atractiva*, el menos *convincente*.

¹⁴ En las "*Mesillas de la jornada a Andalucía*", consta que Scarlatti cobraba 90 reales diarios. Por mucho que en ese periodo ya tuviera dos hijos, se trataba de un estipendio que estaba muy lejos, por encima, del salario mínimo de subsistencia por persona, que rondaría los 6 reales por jornada (Véase A. MARTÍN MORENO: *Historia de la música española. 4: Siglo XVIII*, Alianza Editorial, Madrid 1985 (1993), p. 227.

¹⁵ Véase en A. DANVILA: *Fernando VI y doña Bárbara de Braganza (1713-1748)*, imprenta de Jaime Ratés Martín, Madrid 1905, una inmensa y extensa documentación diplomática que recoge dichas tensiones.

Al dejar Portugal e instalarse en España, el maestro napolitano había traspasado, para el resto de su vida, el umbral de Jano, desde lo *público* hacia lo *privado*¹⁶.

FARINELLI, UN JANO A CABALLO DE DOS REINADOS

Para Carlo Broschi “Farinelli”, las dos caras hispanas del dios Jano corresponden a dos periodos históricos separados por la muerte de Felipe V, acaecida en el verano de 1746. Puesto que su llegada a España tuvo lugar en 1737, también en verano, su fase jánica de lo *privado* se extiende, exactamente, a lo largo de 9 años, mientras que su brusco salto hacia lo *público*, propiciado por el advenimiento de Fernando VI, duraría los 13 años del reinado de este último.

En la primavera de 1736, estando el compositor y operista napolitano Nicola Porpora (1686-1768), maestro de Farinelli, todavía en Londres, había empezado a perder el favor del público, planteándose por tanto la posibilidad de regresar al continente, decisión que finalmente tomó durante el verano. Un proceso semejante, o paralelo, sufriría al poco tiempo el propio Farinelli, que también perdería popularidad en favor de los *Haendelianos*, lo que le colocaría en una difícil situación de la que desearía fervientemente escapar. Parte de los críticos y comentaristas ingleses empezaron a destacar la escasa calidad del *castrato* como actor, cuando, hasta entonces, sólo se habían referido a su voz y a su imagen, siempre en términos de alabanza. Es posible que el breve viaje que Farinelli hizo a París, casi al mismo tiempo que Porpora abandonó Londres (1736), tuviera como finalidad principal la búsqueda de una salida a la ya difícil situación de su compañía.

Así, la llamada de Isabel de Farnesio, unos meses después, vendría a ser la tabla de salvación a la que el *castrato* se agarraría sin necesidad de grandes dosis de persuasión, como se ha pretendido frecuentemente. Además, de camino hacia España, en el verano de 1737, Farinelli se detuvo de nuevo en París, intentando, quizá, encontrar una alternativa a la solución española. De hecho, actuó

¹⁶ Siguiendo la interesante propuesta del profesor Pagano, se podría vislumbrar al dios Jano mediando entre Alessandro Scarlatti (lo *público*) y su hijo Domenico (lo *privado*), con éste último sufriendo una suerte de neurosis freudiana respecto a su padre, mezcla de atormentada admiración y de deseo de superarle o, al menos, de igualarle. La idea resulta sugestiva y podría ser motivo de una extensión de lo aquí expuesto, si bien, de momento, queda fuera de los márgenes de esta presentación.

en diversas casas aristocráticas y se desplazó a Versalles para cantar ante Luis XV. No obstante, la acogida fue cortés pero no entusiasta, y las remuneraciones resultaron modestas en general, en forma tan sólo de regalos protocolarios que no le auguraban un futuro prometedor en la capital francesa, por lo que decidió seguir viaje hacia España y atender al compromiso adquirido.

El 15 de julio emprendió el camino hacia los Reinos Hispánicos, tal como le informa, por carta de esa misma fecha al conde Pepoli: “*Da qui un’ora mi pongo in viaggio per la Corte di Spagna*”¹⁷, a donde llegaría 24 días después, el 7 de agosto.

No cabe tampoco pensar que fueran las aficiones musicales del rey Felipe las que incitaran a su esposa a buscar el servicio del cantante, sino lo que ella pensaba que podrían ser los efectos curativos de aquella voz “divina” que había conquistado gran parte de Europa. La experiencia sevillana, aunque no contundente, sí parcialmente exitosa, podía ahora prolongarse en Madrid y en los reales sitios, y Farinelli sería el vehículo o administrador de la ansiada terapia.

Dicha experiencia sevillana, basada en las enseñanzas obtenidas de los galeños afiliados a la Regia Sociedad de Medicina y otras Ciencias, se había enriquecido con el servicio de dos cantantes que la reina había hecho llamar para probar los efectos del canto sobre el ánimo de su marido, el rey. Esos dos cantantes fueron el tiple Justino Pirochi y el contralto Sebastián Nalducci¹⁸, cuyas voces se constituyeron en el precedente de la de Farinelli, puesta en acción desde el mismo día de su llegada a San Ildefonso.

Conocidas (y a menudo anoveladas) son las escenas según las cuales, la voz del *castrato* entonando un aria, escondido tras una mampara, consiguió sustraer, como por ensalmo, al deprimido monarca de su profunda melancolía. Se animó, se aseó, y se mostró decidido a volver a sus tareas como rey. De inmediato, a la vista de los efectos terapéuticos de aquella voz milagrosa, Farinelli fue nombrado *músico de cámara*, mudando dicha distinción, en menos de 48 horas, por la de *criado familiar*, lo que comportaba infinita mayor confianza y remuneración. Desde ese momento, el cantante contó con el calor e incluso la amistad de la pareja real y disfrutó de absoluta libertad de acceso a las dependencias

¹⁷ La colección completa de la correspondencia de Farinelli con su amigo Pepoli se recoge en *La solitudine amica. Lettere al conte Sicinio Pepoli*, Sellerio Editore, Palermo 2000.

¹⁸ Véase, en esta misma obra, el trabajo de la profesora B. LOLO: “La música italiana en el discurso del poder en la corte de Felipe V”, pp. 2087-2121.

de Palacio, incluidos los aposentos reales. Por añadidura, empezó a recibir todo género de obsequios y de prebendas que, en sus propias palabras, consistían, entre otras en ser:

(...) *padrone d'entrare ed uscire nei appartamenti Reali senza render conto a nessuno, e, quel ch'è meglio, a tutte le ore che a me piace, e sono accettato e riguardato come un loro figlio*¹⁹.

No obstante, la vida musical, en sentido estricto, no sufrió alteración alguna en la corte. Tan sólo se le pidió a Farinelli que cantara para los monarcas, en *privado*, todas las noches y, dado el desorden horario al que Felipe e Isabel se habían acostumbrado, esta obligación pronto se convirtió en un verdadero suplicio. Así lo refleja el propio Farinelli en la correspondencia que mantuvo con el conde Sicinio Pepoli entre los años 1731 y 1749. En la mencionada carta del 23 de agosto de 1738, refiriéndose a los reyes, dice:

La mia maggior gloria è quella che tutte le sere mai ho mancato di cantare; e, per Dio, è un grande durare e un gran soffrire in ascoltarmi tutte le sere.

añadiendo líneas más adelante que, a pesar del trato exquisito y de la alta consideración que le dispensan los reyes, a los que califica de “*pietosi ed umani*”, siente nostalgia de su país, y su vida no deja de ser triste: “*pensando alla mia cara Italia (...) Io qui faccio una vita tutta solitaria*”, expresiones que sitúan al cantante plenamente en el ámbito jánico de lo *privado*. De hecho, la inmensa mayor parte de las actividades de Farinelli se desarrolla en el entorno de los aposentos reales y en las fiestas *privadas* de la familia real, matrimonios, bautizos, onomásticas..., con escasa o nula proyección externa.

Tan sólo sale Broschi de ese micro-mundo para colaborar esporádicamente con el marqués de Scotti, que es quien detenta la verdadera responsabilidad de las fiestas de la corte. Son las del *castrato* actividades tan sólo subsidiarias que incluyen, a veces, la organización de una representación de ópera, la reparación o montaje de algunos decorados, o el acompañamiento de algunos de los cantantes contratados. No obstante, no es, ni mucho menos, el Farinelli que veremos años más tarde, tras la muerte de Felipe V. Ahora se limita a *ayudar* a Scotti, a menudo no muy a gusto, como lo muestran determinados comentarios críticos acerca de los artistas que el marqués ha incorporado. De alguna de las divas

¹⁹ Carta al conde Pepoli fechada en San Ildefonso, el 23 de agosto de 1738.

dice que se distingue por su “*merito gallinario creduto da questa nazione merito sublime*”, y a la “*virtuosa Ana Peruzzi*” la califica de “*sciocca*” (boba). Conviene destacar que, tal como lo recoge el propio Farinelli en sus *Fiestas Reales*, esta cantante llegó a España en 1739, recibiendo de Scotti un sueldo de 1.350 doblones, mientras que, tras la muerte del rey, siendo ya Farinelli el responsable de contratar a los músicos y cantantes, Peruzzi vuelve a ser admitida, pero tan sólo con 675 doblones, es decir, exactamente la mitad, lo que indicaría el poco aprecio en que la tenía. (La cantante permanecerá en España hasta 1753, en que pidió permiso para volver a Italia).

Estos pormenores trazan del *castrato*, entre 1737 y 1746, un claro perfil *privado*, puesto que las pocas “excursiones” a lo *público* son siempre subsidiarias. Por el contrario, el verano del año 1746 va a dar un vuelco a la vida de Carlo Broschi. Repentinamente, va a cruzar el umbral jánico hacia lo *público*, presentando una cara diametralmente opuesta. Es el *segundo* Farinelli hispánico, un Farinelli que abandona su labor de terapeuta de la música para ser empresario plenipotenciario del nuevo rey, Fernando VI, y de su esposa, Bárbara.

En el retirado ámbito de lo *privado* va a continuar el clavicembalista Domenico Scarlatti, ahora orientado aún más, si cabe, hacia el recogimiento y la discreción. Se diría que, bajo la alargada sombra de Farinelli, Scarlatti se vuelve casi invisible, centrado en el mundo de la composición doméstica, dominado por un presunto vicio de ludopatía, volcado hacia la familia y todavía abrumado por ciertas preocupaciones pecuniarias que intenta resolver reclamando reiteradamente lo que aún le debe la corte de Lisboa²⁰.

Entramos, con Fernando VI en el trono, en una fase en la que Jano nos muestra sus dos faces todavía más dispares, en un entorno en el que todo va a evolucionar,

²⁰ No se trata de afirmar que Scarlatti rozara los niveles de la pobreza, ya que no fue así, pero sí que, en momentos determinados, hubiera necesitado disponer de mayor liquidez, en particular, durante la enfermedad de su hijo Alejandro, en los años iniciales de la década de 1750-1760, ya que hubo de costearle la estancia en las villas de Miraflores y de Leganés, hasta su muerte. Ello significó una gasto de “Crecidas Canttidades de mrs”, a lo que se añadirá, después, la subsiguiente pensión que Scarlatti le pasó a su nieto, Alejandro Domingo, para su “Crianza”, por una cantidad “de Zien Ducados anuales que ha estado percibiendo la dicha su madre”. Todo ello consta en el inventario post-mortem del músico (AGP, Jurídica, Bureo, Caja 36/2), de modo que se trataba de cuantiosos gastos extra que forzaron a Scarlatti a reclamar con insistencia los atrasos de la pensión concedida por la corte portuguesa. Véase J. TORTELLA (introd.): *24 documentos sobre Scarlatti en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid*, Comunidad de Madrid, Madrid 2007.

todo va a cambiar: la guerra va a dar paso a la paz, las ambiciones territoriales al *status quo*, la indiferencia cultural se va a transformar en fomento de las artes y la música. Entramos en el *Reino de los melómanos*, un reino en el que el Farinelli más deslumbrante contrasta con el Scarlatti más íntimo.

EL REINO DE LOS MELÓMANOS:

SCARLATTI, O LA CARA PRIVADA; FARINELLI, O LA CARA PÚBLICA

Aunque desde el ingreso del Rey nuestro señor à la Corona de esta Monarchia, se dignò S.M. Honrandome poner à mi cuidado la Direccion de las funciones de Operas, y Serenatas que se han executado en el Real Coliseo del Buen Retiro, y en el Real sitio de Aranjuez; y procurado Yò el desempeño de esta confianza, celando con el mayor esmero que en los gastos, que era forzoso hacer, se procediesse con aquella pureza y atencion que pide su delicado manejo (...), no he podido serenar el espiritu, porque creia mi desvelo, no aver completam te desempeñado las obligaciones en que me han constituido las particulares distinciones, y confianza con que me hà singularizado S.M. en todo (...) ²¹.

Así empieza la obra que Carlo Broschi dejó escrita sobre el trabajo desarrollado al frente la vida musical y operística, durante el reinado de Fernando VI. Este extracto de las páginas iniciales delinea al Jano *público* que contempla al *segundo* Farinelli, nombrado director “de las funciones de Óperas, y Serenatas”, desde el primer instante en que Fernando VI ocupó el trono. Con ese cargo, el cantante va a ser el plenipotenciario que va a disponer de los dos escenarios más importantes del reino “el Real Coliseo del Buen Retiro, y el Real sitio de Aranjuez”, con unas asignaciones monetarias para la gestión de su tarea que sorprenden por lo cuantiosas, y con una tan amplia libertad de decisión que su inclinación natural a la modestia le va a mover a declararse incapaz de “serenar el espíritu” por la duda de si ha actuado debidamente.

²¹ C. BROSCHI, “Farinelli”: *Descripción del estado actual del Real Teatro del Buen Retiro. De las funciones hechas en él desde el año 1747. hasta el presente: de sus yndividuos, sueldos y encargos, segun se expresa en este primer libro En el segundo se manifiestan las diversiones, que annualmente tienen los Reyes Nrs Sers en el Real sitio de Aranjuez Dispuesto por D^o: Carlos Broschi Farinel^o criado familiar de S^o. M^o. Año de 1758 (Fiestas reales)*, Turner Libros, Madrid 1992 (ed. facsímil).



FIG. 8: Farinelli dirigiendo los trabajos en la zona de bastidores



FIG. 9: Farinelli dirigiendo los trabajos en la zona de bastidores



FIG. 10. Fachada principal del Palacio de Aranjuez

Por más que tales declaraciones tienen una innegable vertiente retórica, lo cierto es que Farinelli cargó sobre sus espaldas una inmensa responsabilidad, en todos los frentes relacionados con la música, el teatro y la ópera, una responsabilidad que él mismo califica de:

(...) escabroso encargo, no porque lo conciba así en cuanto a la Dirección del teatro; pero lo he juzgado siempre grande por la absoluta distribución de caudales en que he entendido.

A los pocos meses de recibir el nombramiento, Broschi emprende y supervisa profundas reformas arquitectónicas y decorativas en el coliseo del Buen Retiro, sobre todo en el escenario, actividades que quedan reflejadas en su libro en forma de pinturas casi monocromas, como las dos siguientes, en las que se ve al músico preparando las funciones del teatro del Buen Retiro:

Al mismo tiempo, se ocupa de la contratación de músicos, cantantes, figurantes, afinadores y toda suerte de artesanos dedicados a crear y mantener lo que hoy llamaríamos infraestructuras necesarias para el normal desarrollo de la vida teatral: tramoyistas, carpinteros, cerrajeros, decoradores, pintores, sastres, costureros...

La corte de Fernando y Bárbara va a ser testigo de la presencia de un verdadero ejército de grandes músicos, a los que Farinelli contrata y atiende, busca alojamiento, controla y organiza sus desplazamientos, vigila sus ensayos, compensa con regalos..., y paga sus emolumentos.

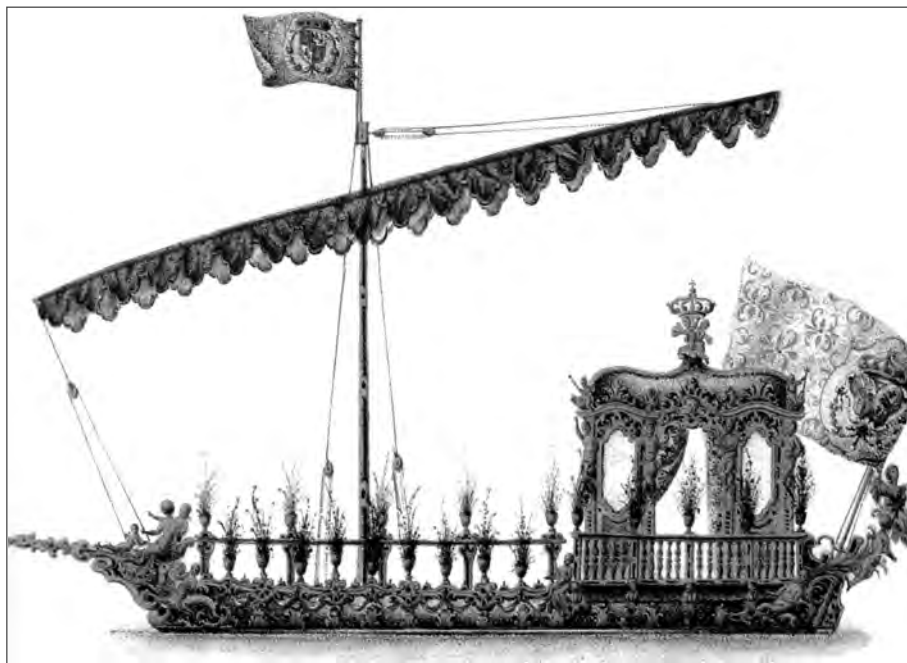


FIG. 11: El Buque *La Real*

Pero, como es sabido, la corte era itinerante a lo largo del circuito de los reales sitios en una rutina anual casi inamovible, lo que no hacía más que complicar y encarecer las actividades de las que Farinelli era responsable. En el caso de la jornada quizá más placentera o preferida de los monarcas, la de primavera en el sitio de Aranjuez, los entretenimientos reales y de la corte alcanzaron un esplendor jamás visto, aprovechando la templanza del clima y el discurrir del río Tajo, entre zonas boscosas de incomparable belleza.

Se invirtieron cuantiosas sumas en crear, reparar o ampliar una flota para navegar por el río, que estuvo lista a partir de 1752. Farinelli alude a ella en su libro como la “*Esquadra del Taxo*” y describe hasta 5 buques, de entre 50 y 60 pies de eslora, por 10 a 15 de manga, más 10 botes de menor tamaño y cinco pequeñas plataformas flotantes a las que llama “fangadas de limpia” para mantener los fondos y la superficie del río libres de arenas y desperdicios.

A bordo de la embarcación llamada “*La Real*”, los reyes escuchaban la música que tañían, también a bordo, ocho de los más destacados intérpretes, a los que Farinelli nombra como: Domingo Porreti y Gabriel Terri (violonchelos),

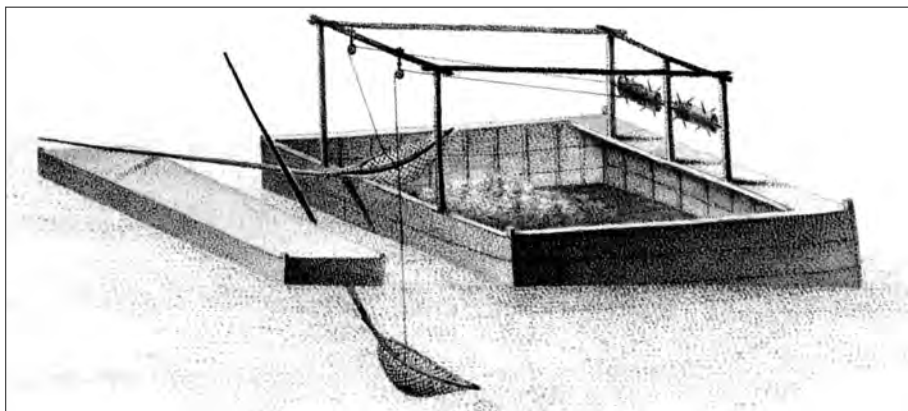


FIG. 12: Fangada con los útiles de limpieza

Antonio Marquesini y Pablo Facco (violines), Antonio Scheffler y Joseph Pincaut (trompas), y Manuel Cabaza y Luis Mison (oboes).

Otro de los entretenimientos que Farinelli ofrecía a los monarcas consistía en encender grandes castillos de fuegos artificiales desde la orilla del río. Por su parte, el rey, y no así la reina, disparaba sus escopetas sobre las piezas que se avistaban en los bosques cercanos al cauce.

Todo ese fasto lo reflejó Farinelli en el *Libro II* (o segunda parte), con minuciosos detalles sobre las tripulaciones de los buques, los acompañantes de los monarcas, damas de honor, sus cargos y funciones, los músicos contratados o desplazados desde la Villa y Corte, sus instrumentos, los días de actuación y los pagos correspondientes...

Pero ese lujo de detalles que Farinelli no escatima contrasta con el hecho, ciertamente llamativo, de que nunca mencione a Scarlatti. Son varios los clavicembalistas a los que se refiere el castrato, a lo largo de su obra: Joseph Nebra, Phelipe Crespo, Nicolàs Conforto, Miguel Rabaza, pero nunca al preceptor de la reina. Así, en la escena de la Figura 13, extraída de su propio libro, y en la que se aprecia el foso de instrumentistas, incluido un músico al clave, podemos inferir que no se trata de Scarlatti, a pesar de que su amistad con Broschi esté fuera de toda duda, pero cuya vida transcurre permanentemente bajo la mirada *íntima* o *privada* del dios Jano.

Otro de los contrastes, o miradas jánicas contrarias, entre Farinelli y Scarlatti, nos lo proporcionan las consecuencias del terremoto de Lisboa de noviembre de 1755, con numerosos residentes de la capital lusa que tomaron la determinación



FIG. 13: Escena y foso de músicos

de pasar a España. Son, entre otras profesiones, artistas, cantantes y músicos que, al llegar a Madrid, se dirigieron al *castrato* en busca de un acomodo profesional, pero que nunca acudieron al gran compositor de sonatas.

Fuera por motivo del terremoto o por razones meramente profesionales o de conveniencia, el caso es que, a pesar de la estrecha vinculación que siempre mantuvo Scarlatti con el reino de Portugal, ninguno de esos artistas procedentes de Lisboa recurrió a él, sino, como hemos dicho, a Farinelli, que les recibió cortésmente y trató de contratarles siempre que pudo, a pesar de no haber pisado territorio luso en los 22 años que pasó en la Península. Son los casos, y en diferentes épocas, de la cantante Manuela Trombetina, del tenor Antonio Raff, o de los *castrati* rivales Manzoli y Gizziello, por ejemplo.

Por otra parte, si nos referimos al terreno de la política, también Farinelli y Scarlatti están en los campos visuales opuestos del dios Jano.

Aunque se ha exagerado la vertiente política de Farinelli, lo que sí es cierto es que coetáneamente se le atribuyó mucho poder, o una gran capacidad de influencia sobre los asuntos públicos, a través de su íntima relación con los monarcas.

Probablemente, la percepción de tales capacidades estuvo por encima de la realidad, rayando quizá en la hipérbole con visos neuróticos. Sin embargo, no se pueden infravalorar los esfuerzos que, sobre todo, las cortes de Francia e Inglaterra hicieron, a través de sus embajadores, por ganarse la amistad política del *castrato*. Se trataba de penetrar en la personalidad del cantante, considerado casi como un valido del rey y de la reina, para así lograr poner a España de su lado. Quizá no fue ajeno a esta hipertrofiada percepción el hecho de que, en 1750, Fernando y Bárbara concedieran al *castrato* la Orden de Calatrava, un honor reservado, en principio, para nobles, lo que mostraba la alta consideración en que se le tenía en Palacio.

La necesaria recolección de pruebas de nobleza, falsas, dudosas o ciertas, justificaría, por sí sola, la sospecha acerca del poder que se le atribuía al cantante y podría explicar por qué los embajadores dedicaron tantas fatigas y tanto dinero para atraerse a quien consideraban como una pieza fundamental del tablero político no sólo español, sino también europeo.

No obstante, el fracaso, tanto del embajador inglés Keene, como del francés Vauréal, fue siempre estrepitoso. Farinelli supo, con extrema habilidad, mantener esa imagen de poder e influencia, pero nunca puso ni uno ni otra al servicio de ninguno de los dos bandos. De hecho, Broschi no sentía especial simpatía ni hacia uno ni hacia el otro reino, siendo más bien un admirador de la monarquía

austriaca. Sí que podía decantarse por Inglaterra, a través de su vinculación con la reina y de la vieja y sempiterna alianza entre Portugal y los ingleses. No obstante, en sintonía con el equilibrio de los ministerios del rey, Carvajal y Ensenada, Farinelli se mantuvo neutral o sabiamente discreto. Lo único que se permitió a sí mismo fue no ocultar algunas indulgencias y favores a según qué personas a las que quiso auxiliar o beneficiar. Empleos, recomendaciones, ayudas en dinero, buenos oficios cerca de casas nobles..., en eso consistió la utilización explícita del cantante de sus supuestos amplios recursos y capacidad de influencia.

Nada semejante puede decirse de Scarlatti, sino todo lo contrario. A ninguna potencia se le hubiera ocurrido acercarse al clavicembalista napolitano en busca de favores políticos.

Scarlatti se mantuvo siempre y tozudamente en la intimidad. La única serie importante de documentos firmados por él, por sus parientes cercanos o por sus amigos, es de índole estrictamente *privada*: se trata de la serie de escrituras notariales que se conserva en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid²².

Las pocas escrituras firmadas por el propio Scarlatti o por su esposa Caterina Gentile son de índole testamentario, o son poderes, o una autorización conyugal para tomar el hábito de la Orden de Santiago. Otros documentos vienen firmados por parientes cercanos o amigos, todavía en vida del músico, y los manuscritos de un tercer grupo son posteriores a su fallecimiento. Acompañan a esta serie notarial, algunos otros documentos como una carta que Scarlatti dirigió al duque de Alba en 1752²³, una memoria testamentaria que no llegó a protocolizarse, escrita en dos partes fechadas en 1754 y en 1757, esta última poco antes de morir y dictada a su hijo Fernando²⁴, y un detallado inventario *post-mórtem*²⁵,

²² Véase J. TORTELLA (introd.): *24 documentos sobre Scarlatti...*, *op. cit.* Algunos de estos documentos habían permanecido inéditos, otros ya eran conocidos, estudiados y publicados desde años atrás, en especial en R. KIRKPATRICK: *Domenico Scarlatti*, Princeton University Press 1953 [Alianza Editorial, Madrid 1985], y en R. PAGANO: *Scarlatti Alessandro e Domenico: due vite in una*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1985.

²³ Véase un prolijo y detallado estudio sobre esta misiva en S. N. PROZHOGUIN: "Rileggendo la lettera di Domenico Scarlatti", en M. SALA & W. DEAN SUTCLIFFE (eds.): *Domenico Scarlatti Adventures...*, *op. cit.*, pp. 69-154..

²⁴ AGP, Jurídica, Bureo, Caja 36/2, y véase un comentario analítico en J. TORTELLA (introd.): *24 documentos sobre Scarlatti...*, *op. cit.*

²⁵ Parte en R. KIRKPATRICK: *Domenico Scarlatti...*, *op. cit.*, y en AGP, Jurídica, Bureo, Caja 36/2.

que incluye copias de algunos de los anteriores documentos y copia también de los decretos por los que la corte portuguesa le concedió y renovó una pensión real, es decir, salvo estos decretos, que podrían tener una cierta dimensión oficial, el resto constituye una serie documental básicamente *privada*. No hay nóminas de instituciones públicas, no hay referencias de conciertos abiertos, ni registros de actos con su presencia...

Sin llegar tampoco a alcanzar una verdadera dimensión *pública*, al igual que la pensión portuguesa, sí se registra la concesión de una pensión de la reina Bárbara y otra del rey Fernando, pero siempre a cargo de fondos privados. También algunos cronistas han mencionado ciertos pagos, ni regulares ni fehacientemente documentados, que habría recibido, en ocasiones, el músico napolitano. Es el caso de Charles Burney y de Giovenale Sacchi al hacerse eco de una presunta declaración de Farinelli relativa a las ayudas que la reina concedía a Scarlatti para resarcirse de las pérdidas por el juego ²⁶.

Cabe asimismo destacar que, sin pertenecer nunca a la planta de la Real Capilla, en ocasiones, no frecuentes, se recurrió a Scarlatti para calificar las aptitudes de aspirantes a algún puesto de esa institución real. Incluso se le pidió su criterio para valorar, no ya a instrumentistas del teclado, sino incluso a cantantes ²⁷. No obstante, el contraste con la vida profesional que desarrolla Carlo Broschi es nítido y antagónico.

El Jano del rostro en la sombra sigue mirando hacia Scarlatti, mientras que la cara bañada de luz lo hace hacia Farinelli, cuya actividad febril y *pública* no cesa.

Si bien no es éste el lugar para profundizar en ulteriores detalles sobre la inmensa labor organizativa de Broschi durante los 20 años que coincidió con Scarlatti, o los 22 años que estuvo en España, ni es el momento de confeccionar una lista exhaustiva de los personajes musicales y de teatro a los que contrató o con los que se relacionó, sí resulta interesante hacer especial mención de dos artistas destacados, también italianos, con especialidades muy diversas, que cultivaron una profunda amistad y, sobre todo, mantuvieron una intensa colaboración con Farinelli, sin la cual su labor se habría visto decisivamente dificultada.

²⁶ CH. BURNEY: *Memoirs of the life and writings of the Abate Metastasio*, Londres 1796, y G. SACCHI: "Vita del Cav. Don Carlo Broschi", *Raccolta Ferrarese di opuscoli* XV (1784), citados en R. KIRKPATRICK: *Domenico Scarlatti...*, *op. cit.*

²⁷ AGS, Gracia y Justicia, Leg. 927, de 21 de junio de 1736, citado en N. MORALES: *L'artiste de cour dans l'Espagne du XVIII^e* ..., pp. 31-32.



FIG. 14: “*Farinelli y sus amigos*”, por Amiconi, h. 1750
(National Gallery, Melbourne, Australia)

Por contra, la relación de uno de ellos con Scarlatti es sorprendentemente nula y la del otro no pasa de constituir un muy remoto vínculo que nunca alcanza el trato personal. Ambas constataciones resaltan de nuevo las dos caras jánicas opuestas del cantante y del clavicembalista.

Los dos artistas mencionados son Pietro Trapassi, conocido como Metastasio, poeta y libretista, y Giacomo Amigoni, o Amiconi, pintor.

La colaboración de Farinelli con “*Pedro Metastasio*”, durante los 22 años hispanos, fue por correspondencia, pero muy intensa, ya que la inmensa mayoría de las obras de escena que el *castrato* presentó en Madrid y en Aranjuez, óperas, serenatas o “*Cantadas*”, lo fueron sobre libreto o texto de Trapassi, residente entonces en Viena. A título de ejemplo, señalemos la cantada titulada *La Dansa Nice, é Tirsi*, las serenatas *La Isla disavitada* y *Niteti*, o las óperas *Dido*, *Semiramis*, *Alessandro en la Indias*, y un extenso etcétera.

En cuanto a “*Santiago Amiconi*”, sabemos que llegó a Madrid, procedente de Italia, el día 15 de marzo de 1747, es decir, al poco de hacerse cargo Broschi de las actividades teatrales del reino. De inmediato, fue nombrado por el rey Fernando “Primer Pintor de Cámara”, cargo que mantuvo hasta su fallecimiento



FIG. 15:
Gravicémbalo del frontispicio
de los *Essercizi*
de Domenico Scarlatti

el 21 de agosto de 1752. Fueron cinco años en los que Amiconi colaboró codo a codo con Broschi, muy particularmente, en la preparación de decorados y otras pinturas “efímeras” necesarias para las actuaciones en los escenarios, así como retratos y grabados.

En un cuadro que se conserva en la National Gallery de Melbourne, Amiconi reúne a los tres amigos, Metastasio, Farinelli y a sí mismo, acompañados por la cantante Teresa Castellini, de quien se dijo o se rumoreó, ya entonces, que había mantenido una suerte de castos amores con el *castrato* (o quizá se trataba de un género de sentimiento, distinto al amor común, que solamente pueden experimentar quienes han sido privados física y traumáticamente del sexo).

Es interesante también mencionar, en este punto, aquel leve y fugaz vínculo entre el pintor y Scarlatti, ya que el dibujo del instrumento que figura en la cubierta de la edición londinense de los *Essercizi* se debe a Amiconi.

A la muerte del pintor, el rey tomó a su servicio a un discípulo suyo al que Farinelli nombra como “*Philipàr*” (obviamente, Joseph Flipart), pero será finalmente Corrado Giaquinto, colaborador también del cantante, quien ocupe el puesto de “Primer Pintor de Cámara”.

Tanto Amiconi, con presencia en la corte hispana, como Metastasio, desde Viena, constituyen dos eslabones centrales, casi imprescindibles, en la actividad



FIG. 17.
Detalle del palco, con Farinelli y Scarlatti

FIG. 16.
Grabado de Flipart (Amiconi), 1752,
destacando el palco
(Calcografía Nacional, Madrid)



pública de Farinelli. Por contra, los indicios de que estos artistas hubieran establecido vínculos personales con Scarlatti o son nulos o son muy leves, limitándose, en el caso de Amiconi, a la mencionada cubierta de los *Essercizi* y al detalle del grabado de Flipart, sobre pintura de Amiconi, donde aparecen Farinelli y Scarlatti en un palco, al fondo y a la derecha del lugar que ocupan los reyes Fernando y Bárbara.

Así, el contraste *público-privado* entre Farinelli y Scarlatti es profundo en todos los terrenos y, en el terreno de la iconografía, se plasma con decenas de cuadros y grabados del cantante (Amiconi, Giaquinto, Flipart...), frente a la manifiesta escasez del maestro de clave.

Finalmente, destaca también cómo el libretista Metastasio y el pintor Amiconi aparecen muy frecuentemente en el libro de Farinelli (*Fiestas Reales*), con numerosos comentarios, detalles de pagos y regalos, sus trabajos, etc., mientras que, insistimos, a Scarlatti no se le nombra ni una sola vez.

Si bien esta ausencia de referencias en el trabajo de Farinelli resulta llamativa, el sistemático rastreo que el profesor Roberto Pagano ha hecho de la correspondencia de Metastasio deja exacta y llamativamente el mismo balance, a saber, un “*silenzio assoluto del Metastasio su Domenico Scarlatti*”²⁸. Ambos casos no hacen más que corroborar cómo el clavicembalista vivió, desde 1729, bajo la mirada sombría del dios romano de las dos caras.

²⁸ R. PAGANO: nuevo capítulo XXV. Véase nota 12.



FIG. 18.
Farinelli por Amiconi
(Cívico Museo Bibliografico Musicale, Bolonia)

A pesar de los dos ámbitos opuestos que les fueron propios a Farinelli y a Scarlatti, contemplados por los dos rostros contrarios de Jano, ambos músicos mantienen entre sí un nexo que ha sido decisivo para la posteridad, como es el hecho de que la herencia recibida por el *castrato*, a través del testamento de la reina Bárbara, incluyera la práctica totalidad de las partituras para tecla de su colega *en la sombra*, salvándose así de una más que posible desaparición.

En este caso, el dios Jano, más que separar, desempeñó un papel integrador.

EPÍLOGO: MUERTE Y DESTIERRO: ADIÓS A LA DEIDAD BICÉFALA

En el breve plazo de dos años, durante tres veranos consecutivos, la muerte de tres de los cuatro protagonistas de los últimos años va a cortar de raíz el período quizá más brillante del siglo XVIII español. El primero en fallecer sería Domenico Scarlatti, el 23 de julio de 1757. Un año casi exacto después dejaba de existir la reina Bárbara, el 27 de agosto de 1758, y el 9 también de agosto del siguiente año, se apagó la vida del rey Fernando.

El luto oficial y popular, verdadero o fingido, contrastó con la descarnada alegría de Isabel de Farnesio que, tras su confinamiento en San Ildefonso durante más de doce años, veía por fin abiertas las puertas del trono para su primogénito, Carlos.

La llegada a Madrid del nuevo rey, en diciembre de 1759, significó la partida del cuarto de los personajes centrales de un ciclo brillante que llegaba a su fin. Farinelli fue despedido y expulsado del reino, con un despecho trufado de grosería: “los capones sólo son buenos para comer”, se dice que le espetó el zafio rey cazador.

El halo de Jano se extinguía, carente ya de contrastes hacia los que mirar.

Había sido el de Fernando un reinado, breve pero fructífero, tanto por el equilibrio de paz como por el fomento de las artes y de la cultura, que ahora daría paso al despotismo escasamente ilustrado de un rey que no leía nunca, que despreciaba el teatro, que odiaba la música, que legisló para su propio interés y beneficio, que volvió a llevar al país a los campos de batalla y que dejó la Hacienda, al final de sus días, al borde de la bancarrota.

Su obra urbanística y de saneamiento no fue sino la culminación de un proceso que ya se encontró iniciado, como ocurriría con la mayor parte de los logros culturales que la historia le ha atribuido.

Quizá Jano no se había ido del todo. Quizá el dios dual de los romanos miraba todavía, con su cara bañada de luz, hacia el reciente pasado, mientras contemplaba, con su rostro sombrío, hacia los decenios por venir.